

вятся всерьез. Питер Пэн на самом деле рискует своей жизнью, спасая Венди, и на самом деле очень близко подходит к той грани, за которой любовь превращается в свою противоположность. Принцесса из сказки Макдональда на самом деле готова безучастно принять принесенную ее жертву. У Билли-короля нет иного выхода – или стать подлецом, как все его подданные, или стать героем, но, возможно, посмертно. Точно так же нет выхода и у Фродо Бэггинса: «Но ты должен стать мудрым, добрым и смелым, потому, что ты избран». И хоббиты в итоге оказываются в большом и «взрослом» мире именно в роли детей, на которых и ложится главная тяжесть поступка, к которому они не подготовлены, и который, тем не менее, они совершают.

Сказка неизбежно должна предусматривать счастливый конец, но английская сказка отступает и от этого правила. Конец может быть благополучным, но он никогда не является стопроцентно счастливым. Финал английской сказки всегда омрачен горечью. Ухода. Уходит детство от Барбары и Джона Бэнкс, уходит из взрастивших его джунглей лягушонок Маугли, уходит третья эпоха Средиземья со своими королями и героями, со своим волшебством, мир Средиземья становится благополучней, но одновременно и скучнее.

При внимательном анализе можно обнаружить, что Толкиен соблюдает традицию и во многом другом. Мы видим здесь традиционное для английской сказки чередование стихов и прозы, прототипы основных героев мы можем обнаружить и у других сказочников, здесь встречается та же вечная английская любовь к традициям, условностям и уюту (что каким-то удивительным образом сочетается с героико-эпической направленностью произведения), можно обнаружить еще много чего, но это уже разговор для отдельной статьи.

Главное, что хотелось сказать автору, что когда мы говорим об уникальности творчества Толкиена как литературного явления, нас как всегда подводит незнание традиции. При этом я не хочу сказать, что трилогию Толкиена можно рассматривать только как литературную сказку. Попытки обнаружить здесь мистику, фантастику, притчу и даже новую религию, разумеется, не лишены интереса, но при этом не стоит все же забывать о том, от чего Толкиен отталкивался, и именно поэтому для нас так важна его связь с традицией.

© А.В. Маркин  
Екатеринбург

**НОВЫЕ ПРОСТОДУШНЫЕ:  
РОМАН ГЕРБЕРТА РОЗЕНДОРФЕРА  
«ПИСЬМА В ДРЕВНИЙ КИТАЙ» В ЖАНРОВЫХ АСПЕКТЕ**

Сюжет Простодушного – одна из самых распространенных роман-  
ных моделей западной литературы. Суть ее заключается в том, что ге-

рой-чужак обнаруживает и вскрывает странность и абсурдность мира аборигенов. Как правило, «простодушный» наделяется чертами «естественности» и неспорченности: через него сама «природа» судит «цивилизацию». С другой стороны, разумеется, «чужак» здесь не более чем маска, сознание, выявляющее себя ее посредством, в действительности чужим для данной культуры не является. Поэтому роман Простодушного является прежде всего романом самопознания и самокритики культуры. Такая самокритика не может быть слишком жесткой: так или иначе она к самой же культуре и апеллирует и убеждена в том, что общество способно к совершенствованию и улучшению, способно к конструктивной реакции на критику, иначе говоря, способно к прогрессу. Аналогичная двойственность обнаруживается и в отношении к самому чужаку: симпатия к нему, как носителю естественных природных начал, сочетается с иронией, основанной на чувстве превосходства; иначе говоря, сюжет Простодушного в литературе XVIII–XIX веков осмыслялся в духе просветительской самоуверенности.

В литературе XX века, в литературе модерна и постмодерна осмысление сюжета становится иным. Примером может служить, в частности, роман немецкого писателя Герберта Розендорфера «Письма в Древний Китай» (1983). Герой книги, китайский вельможа Гао Дай из IX века с помощью «компаса времени» попадает в современный Мюнхен. Своему другу, оставшемуся в прошлом, Гао Дай посылает свои корреспонденции с изложением всего увиденного и услышанного. Ближайшим образцом для Розендорфера стали, очевидно, «Персидские письма» Монтескье. Древний Китай существует не только в прошлом, но и, в известном смысле, в настоящем, и для современного читателя представим лучше, чем Персия; поэтому персидские обычаи были заменены на китайские церемонии.

Оказавшись в будущем, Гао Дай, безусловно, разочарован. Его окружают грубые лица, громкие голоса, слишком горячая пища, нелепая одежда, слишком высокая скорость, женщины, ведущие себя либо по-мужски, либо слишком смело; мир большеносых варваров кажется ему невыносимо шумным, грязным, вульгарным и неестественным.

Через какое-то время Гао Дай находит объяснение шума и невротичности современной цивилизации: оно заключается в убежденности, что лучшее еще только будет. Отсюда пренебрежение к тому, что есть и что было; отсюда вечное беспокойство, разрушающее всякую утонченность и изысканность, порождающее лишь примитивные чувства и грубые формы их выражения. Иначе говоря, прогресс, возможность развития и динамизма, бывшие фундаментом превосходства и главным аргументом европейской цивилизации, обращаются в ее органический порок.

Впрочем, постепенно Гао Даю удается все же наладить контакт с окружающим его дивным новым миром. Контакт начинается с обнаружения основных ориентиров, доминант существования: еда, питье, физиология. Потом точек соприкосновения становится все больше: Гао

приучается соблюдать принятые правила поведения, удовлетворяет свое любопытство относительно политического устройства современного мира, знакомится с очаровательной госпожой Кан Кун и увлекается ею, она отвечает ему взаимностью. Наконец, сферой полного преодоления культурного барьера оказывается искусство: Гао Дай слушает в исполнении своих новых друзей последний квартет Бетховена (до этого был неудачный опыт приобщения к литературе: Макс и Мориц, изложенные в древнекитайском духе, очень смешны). И прежде всего, Гао Дай узнает, что музыкой его друзья занимаются бескорыстно: «Играют они без определенной цели, просто, так сказать, ради самой музыки; что это, как не самый достойный взгляд на искусство, который мы с тобой вполне разделяем?» Затем наступает черед самой музыки, которая абсолютно увлекает Гао и абсолютно ему понятна.

В связи с этим любопытным представляется сопоставление «Писем» Розендорфера с книгой Марка Твена «Янки при дворе короля Артура». Там тоже устанавливается контакт и взаимопонимание: герой Марка Твена, средний американец, бойкий парень с золотыми руками, быстро разбирается с ситуацией при дворе короля Артура; не придавая значения всяким формальностям, быстро устанавливает там нормальные человеческие отношения. Он-то знает, что человек устроен просто, что мантии – всего лишь тряпки, короны – всего лишь металл, титулы – слова. Это демократический герой, одерживающий полную и безусловную победу над аристократической сословной культурой.

В романе, написанном в эпоху торжества демократических принципов, акценты существенно смещены. Во-первых, взаимопонимание возникает не на почве коммерции, а в сфере гораздо более возвышенной и благородной – в сфере музыки. Во-вторых, «новый» мир явно проигрывает в сравнении со «старым». Образ условно-мифологического Древнего Китая, возникающий как негатив современного мира, выглядит изящной рамой, в которую заключено неторопливое продуманное существование, основанное на уважении к традициям и нормам. Любовь к форме и стилю выражена в иронической ностальгии романа Розендорфера.

Таким образом, вольтеровский Простодушный вскрывал абсурд внутри культуры, но убеждал в том, что абсурд сопровождает поступательное движение человечества; в изображении Розендорфера абсурдным предстает само это поступательное движение. Из этого можно было бы сделать вывод о глубокой реакционности позиции Розендорфера, конструирующего эстетскую феодально-аристократическую утопию с ее неравенством и многоженством всем ценностям демократии и гуманизма; но следует учесть, что такая реакционность вообще свойственна писателям, использовавшим в XX веке сюжет Простодушного: могут быть упомянуты Сент-Экзюпери, Камю, Леклезю, Т. Коратессан Бойл, Ежи Косинский и др. Самая структура приема остается неизменной, меняется лишь ее смысловое наполнение. С другой стороны, можно обратить внимание и на то, что отношение самого Марка Твена к аристок-

386

ратической культуре и пришедшей ей на смену цивилизации янки отнюдь не было однозначным: нетрудно понять, что, в сущности, двор короля Артура писателю нравится.

© Н.М. Мухина  
Екатеринбург

**«ИГРА С КЛАССИКОЙ»:  
КОНЦЕПТЫ «ЖИЗНЬ» И «СМЕРТЬ»  
В РАССКАЗЕ ХУЛИО КОРТАСАРА «КОНЕЦ ЭТАПА»**

«Наше ученичество у греков кончилось: греки не классики...» – провозгласил Х. Ортега-и-Гассет. Действительно, философию XX в. называют «бунтующей» против античности (например, против парменидовской идеи субстанциональности бытия, против постулата о доверии к разуму и т.д.). Таковыми могут считаться и современные интерпретации феноменов жизни и смерти.

Сократ назвал смерть трагической основой отношения человека к миру, самым большим потрясением, формирующим суть человеческого переживания бытия. По учению Сократа, сама философия обязана своим происхождением фактору подобного трагического переживания человека. Рассмотрим, как сократовская формула переживания жизни и смерти «поэтапно» нивелируется в небольшом по объему рассказе Кортасара «Конец этапа». Фабула рассказа проста: героиня, путешествуя на автомобиле, оказывается в маленьком городке, где попадает в Музей изящных искусств на выставку художника-«гиперреалиста»; на картинах Диана видит одни и те же предметы, образующие интерьер некоего Дома; героиня не успевает попасть только в самый последний зал Музея; во время перерыва она, блуждая по городу, находит этот Дом, изображенный на картинах; Дверь в последнюю комнату в реальности оказывается открытой; вернувшись в Музей, героиня обнаруживает на последнем полотне мертвую женщину за тем же столом, за которым она только что выкурила сигарету; Диана, будучи не в силах уехать из города («всем своим существом она тянулась к оставшемуся позади городу»), возвращается в Комнату Дома и, сев за стол, «навсегда замирает».

В рассказе выявляется два блока смыслов: Музей – образно-концептуальное пространство Жизни как «гиперреализма» – и Дом – образно-концептуальное пространство Смерти, восприятие которых героиней различно (см. таблицу).

Для философской мысли XX в. характерна идея, что так называемый логико-реалистический взгляд на мир формирует искаженное, обедненное в эмоционально-чувственном плане мироощущение. Неслучайно в рассказе Кортасара Жизнь как «гиперреализм» мертва, и это небытие интуитивно осознается героиней. Она равнодушно, «от нечего делать» бродит по Музею, но именно в нем наталкивается на Закрытую